

Т.А. АКИНДИНОВА

Доктор философских наук, профессор  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Е.Н. УСТЮГОВА

Доктор философских наук, профессор  
Санкт-Петербургский государственный университет

КОЛЬЦО ХРОНОТОПОВ:

ИСТОРИЯ-КУЛЬТУРА-ИСКУССТВО-ИСТОРИЯ

В статье анализируется кинотетралогия Александра Сокурова «Молох» – «Телец» – «Солнце» – «Фауст» и раскрывается своеобразие ее пространственно-временной организации. Авторы статьи приходят к выводу, что именно хронотоп названного художественного произведения дает ключ к пониманию тетралогии в целом и каждого фильма в отдельности. Статья обнаруживает острую актуальность Ключе- творчества Сокурова в осмыслении современных социокультурных реалий. Ключевые слова: культура, природа, человек, история, искусство, личность, власть.

Теоретическую значимость проблемы хронотопа художественного произведения, необходимость изучения его современных трактовок с полной отчетливостью демонстрирует кинотетралогия Александра Сокурова: «Молох» – «Телец» – «Солнце» – «Фауст», особенности временного и пространственного решения которой прежде всего дают ключ к целостному осмыслению этого произведения, недоступному при следовании в интерпретации фактической хронологии течения изображаемых событий. В каждой культуре есть свои «культурные герои», через образы которых она идентифицирует себя. Некоторые из них выходят за границы своего национального и исторического мира и становятся персонажами Большого времени культуры. Так, вертикалями европейского самосознания стали Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст. Обращение к этим образам стало потребностью европейской культуры на разных стадиях развития – через них она постигает лики и границы своего пути. Время жизни «культурного героя» зависит от того, насколько воплощенные в этом образе смыслы оказываются созвучными иным временам и топосам. Одни герои, как например, Геракл, навсегда связаны со своим историческим и национальным культурным хронотопом, другие – подобно Дон Кихоту, Гамлету, Дон Жуану, Фаусту – воскресают вновь и вновь в новых исторических и культурных контекстах. Так, в интерпретациях «Фауста» отразилась вся история европейской культуры, отвечающей на вопрос: «что есть человек?»

Европейская культура развивалась исторически, прочерчивая пути вызревания самосознания человека, раскрывая его цели, идеалы и траектории движения к ним в контексте проблемы соотношения человека и абсолюта. Согласно христианскому образу абсолюта человек видел смысл своего существования в движении навстречу Богу как бесконечности, изначальноности, Творцу. Идея Бога, явленная человеку в максимах истины, блага (добра) и красоты, обозначила направленность его устремлений к идеалам совершенства. В такой картине мира роль дьявола – анти-Бога, отрицающего божественные устои, состоит в том, чтобы совращать человека с «пути истинного», то есть, уводить, отлучать от Бога. Кроме того, дьявол обладает сверх-человеческой силой потустороннего мира, благодаря которой помогает человеку, вступившему на несправедливый путь, осуществлять свои греховные желания.

Эпоха Просвещения с ее анти-клерикальным энтузиазмом не приняла теоцентричную модель культуры, поместив на вершину ее пирамиды

ищущую абсолюта, вне-ценностную истину (науку) и светскую мораль (категорический императив). Постепенно к рубежу XVIII и XIX вв. сформировалось представление, что человек – это, прежде всего, субъект свободы духа, свободы воли и свободы действия, которые не могут быть измерены и ограничены извне установленной мерой.

Концепция Ницше стала венцом в стремлении европейского сознания к абсолюту бога сверхчеловека-абсолюту. Она уравнивала, по сути, и, показав, что между этими понятиями не существует границ; иными словами, человекомты век может стать самим , значит, ему «все позволено», ибо то, что сам есть бог, равносильно тому, что Бога нет. Всё – в субъекте, всё подчинено его стремлению к совершенству («сверх-человеку»), как высшей ценности, как самооценности.

Если Заратустра предназначает человеку путь к целостному бытию, достижимому через преодоление ценностных ограничений, исходящих от человеческого мира, путь к имморальному самодостаточному Сверхчеловеку, то судьба Фауста противоречива и трагична. Трагичность судьбы этого героя состоит в том, что он – суть духовных исканий европейского субъекта, воплотившегося в культуре (знании, морали, религии, искусстве), но всегда направленного вперед, стремящегося к творческому осуществлению в новом бытии, к преодолению достигнутого. Фауст, будучи человеком, дуалистичен, но он не желает принять это как основополагающий принцип своего существования. Он охвачен экстатическим стремлением любой ценой преодолеть границы своего природного и культурного бытия, расширяя свое «я» до бесконечности, чтобы стать демиургом, достигнуть абсолютной власти и бессмертия.

Апогеем западно-европейской фаустовской идеи возвеличивания субъекта человеческого, екта в стремлении превзойти меру прорываясь к «сверхчеловеку», стали утопические социальные проекты XX в., которые попыта-

лись превратить мечты о всеилии и всевластии сверхчеловека в дело, воссоединить утопию и реальность. Результат попыток осуществления утопии совершенного социума в Советской России времен Ленина, фашистской утопии совершенного антропоса (расы) (в Германии) и японской утопии совершенной, над-человеческой власти, представленной фигурой японского Императора-Солнца Хирохито, оказался противоположным изначальной интенции – понимание сущности субъекта как стремления к абсолютной свободе, к идеалу «сверхчеловека», обернулось на деле преступлением против человечности, против личности.

В творчестве кинорежиссера А.Сокурова тема художественно-философского осмысления истории и судеб культуры занимает важное место. Его фильм «Фауст» стал вехой собственных художественно-философских размышлений над проблемами смысла человеческого существования и путей, которые выбирает современное человечество. Этот фильм завершает тетралогия режиссера: «Молох», «Телец», «Солнце», каждый из персонажей которой – Гитлер, Ленин, Хирохито – словно разыгрывает в разных смысловых контекстах модель субъекта как абсолютного произвола.

На протяжении почти двадцати последних лет кинорежиссер А.Сокуров работал над осмыслением трагического опыта истории по реализации утопии сверхчеловеческого совершенства на основе принципов антигуманизма. Его творческий замысел связал единой художественно-философской идеей образы трех персонажей истории XX в. с дерзновенным концептом сверхчеловека, взращенным историей Нового времени и приведшим к урокам, осознание которых – долг последующих поколений. Кинотетралогия «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст» представляет собой уникальное художественное произведение в истории мирового кинематографа: все фильмы вместе и в обозначенной последовательности открывают возможность внезапно подняться над изображенной реальностью к космическим высотам и ощутить потребность постичь человека не только в историко-культурном контексте, но в его предназначенности мирозданию. Не случайно завершающий тетралогия «Фауст» начинается

широкой панорамой сражения Александра Македонского с персидским царем Дарием, открывающейся с небесных вершин – картиной Альтдорфера. Сюжет картины соотносится в фильме с мотивами «Пролога на небесах» в «Фаусте» Гете, разговора Бога с Мефистофелем, и как знак заключенного в Высших сферах пари слетает вниз листок белой бумаги в маленький городок Германии, направляя нас в лабораторию доктора Фауста. История Фауста предстает здесь как история дьявольских искушений человека в его духовном поиске. В фильме Сокурова не Фауст сам по себе, а его неразрывная связь с Мефистофелем, центральный смысловой нерв произведения. Образ Мефистофеля при этом метафорически присутствует

и в предшествующих фильмах тетралогии в лице ближайшего окружения главного амбициозного героя – Гитлера, Ленина, Хирохито. В «Фаусте» Мефистофель затевает с героем до мелочей просчитанную игру – соращение. И начаться оно должно, конечно, с соращения разума. Зная о колебаниях Фауста в выборе варианта перевода библейской Книги Бытия («В начале было Слово» – «В начале был Смысл»), дьявол будто невзначай подбрасывает свой вариант: «В начале было Дело». И Фауст с интересом воспринимает это радикальное предложение. Так начинается движение сознания человека, общества, эпохи к созданию культа Дела (Практики!) в противостоянии Мысли и Слову. Человек Действия, Преобразователь, Бунтарь скоро станет примером для подражания на всей территории Европы, будь то Вильгельм Телль, опозитизированный Шиллером, или Базаров, озадачивший своим появлением самого автора. Делом считает свой бунт против Всевышнего его первый любимый ангел, ставший в результате Сатаной, и только некоторый дискомфорт в области лопаток не дает ему забыть, что там некогда росли крылья. «Любовь и голод правят миром», – заключает Шиллер свое полное сарказма стихотворение «Философы». Манипулируя в Фаусте этими земными инстинктами, Мефистофель проявил незаурядное мастерство. Мефистофель у Сокурова ставит эксперимент над человеком иначе, чем у Гете. Он слишком хорошо знает человеческую натуру и умело подыгрывает Фаусту, который сам является инициатором желаний. Это он, человек, хочет вырваться за границы предоставленной ему жизни. Это он, человек, обураваем желанием. Сначала вполне простыми – уйти от безденежья, голода, испытать любовное наслаждение. Но удовлетворение этих желаний повлекло за собой преступление нравственных границ, а потом он переступает и через человеческие жизни. Осознав это, Фауст перестает опасаться запретов и норм морали. Охваченный эйфорией свободы, он почувствовал ее сладость. В нем самом борются добро со злом, а дьявол, пронизательно глядя на него немигающими черно-бездонными глазами, услужливо осуществляет желания Фауста. Мефистофель здесь не совратитель, он лишь наделяет его силой для осуществления любых желаний и предоставляет Фаусту возможности для этого. Фауст то борется с ним, то сливается с ним, то безуспешно пытается уничтожить его, но оказывается, что это его неотъемлемое альтер-эго.

Покидая городок и его жителей, карабкаясь за чертом высоко в горы (в небо или наоборот?!) Фауст, наконец, свободен от голода и похоти, дух его захватывает нетронутая красота природы, чистота горного воздуха, он отрывается от жизни среди людей, устремляясь к одиночеству в безлюдной ледяной пустыне. Его поражает мощь природных сил, и он может объяснить их действие: он знает это лучше, чем сам Господь Бог. Значит, он не менее всемогущ, даже более! Человек должен занять место Творца! Ему

под силу преобразовать природу по своему усмотрению, ему подвластно изменить жизнь людей и сделать их счастливыми: «В начале было Дело!» Фауст Сокурова, конечно, отличен от Фауста Гете. Герой Гете глубоким стариком приходит к мысли о высшей ценности человеческого бытия – единения народа в совместном труде, в разумном освоении природных богатств, в осмысленном человеком единстве с природой и другими

людьми (не Рай ли это?). Он произносит роковые слова о переживании высшего мига своей жизни в предвосхищении осуществления этого идеала, будучи уже слепым. Слушая стук лопат, он принимает его за звуки строительства прекрасного города, в то время как лемуры копают ему могилу. Трагедия Фауста в реальной неосуществленности его идеала, но его долгие жизненные поиски и обретение смысла жизни в альтруистической мечте находят сочувствие свыше. Бог посылает ангелов за душой умирающего героя, не дав осуществиться дьявольскому замыслу. И это подтверждает Божий промысел о Фаусте, высказанный Мефистофелю при споре в «Прологе на небесах»:

Он служит мне, и это – налицо,  
И вырвется из мрака мне в угоду.  
Когда садовник сажит деревцо,  
Плод наперед известен садоводу.

Трагедия Гете несет в себе катартическое начало. «Фауст» Сокурова, завершающийся картиной стремительного движения героя в ледяные просторы, не имеющего определенной цели, а только побуждаемого все перевернуть в «никуда не годном творении», скорее завораживает предчувствием бед от возможных действий человека, для которого Дело заменяет Мысль и Слово. В фильме мефистофельское в человеке побеждает Фауста, вдохновив его демонизмом: волей человека мечта должна быть осуществлена, несмотря на любые жертвы.

Взгляд через призму фильма «Фауст», последнего в тетралогии, но хронологически относящегося к более раннему времени, позволяет по-новому увидеть ее предшествующие части: становится ясно, что история Фауста не начинается и не завершена в фильме о нем, она парадоксальным образом продолжается, проецируясь на предыдущие фильмы, то есть имеет особую художественную логику, вектор развития. Эстафету человека Дела, цинично отбрасывая Мысль, широко принимают по всей Европе, будь то марксисты или ницшеанцы в Германии или в России. И растиражированная идея, овладевая массовым сознанием, неизбежно профанируется и ищет для себя соответствующую личность.

Гитлер, Ленин, император Хирохито, олицетворяющие неограниченную власть – власть над людьми и власть над природой – предстают в этом смысле носителями фаустовского начала; а завершающий тетралогия «Фауст» вдруг оказывается идейным ключом ко всему циклу. Отсылая нас к предыдущим фильмам, он показывает тернистые пути мятежного духа,

возмнившего себя богоравным, действующим страшнее черта, но и открывает возможный путь отказа от ложных ценностей в поиске гармонии с миром. Направленность его движения проявляется с полной отчетливостью в изменении отношения героев к насилию над человеческой природой.

А.Сокуров и Ю.Арабов – авторы всех четырех фильмов, показывают известных персонажей истории (Ленина и Гитлера, хотя в фильмах их имена не названы) не как суперменов, а как личностей, достаточно ущербных физически и нравственно, но полных агрессивного своеволия и презрения ко всему «человеческому, слишком человеческому». Но при всей очевидной человеческой несостоятельности этих персонажей истории оказывается, что их амбиции поддерживаются обществом, то есть «свита играет короля». Только если германский вождь, словно подпитываясь ее энергией, под аплодисменты своего окружения, впадает во все больший экстаз, то власть и сила немощного, полубезумного «больного» вождя мирового пролетариата инсценируется его охранниками-санитарами, что еще острее демонстрирует, кто оказывается подлинными носителями мефистофельской силы зла. Авторы фильма тем самым говорят, что претензии индивида на роль супермена осуществимы только при условии поддержки извне. А это значит, что дьявол – это не только искушение желания и воли, но и содействие осуществлению амбициозных претензий: Мефистофель и внутри Фауста и рядом с ним.

Вождь «наци», воодушевленный идеями восхваляемого, но нечитанно-

го Ницше о всесии «белокурой бестии», не может справиться с расстройством собственного желудка. Сексуальное удовлетворение для него исключает возможность рождения детей: «маленький Гитлер», еще «маленький Гитлер», еще... «Какая гадость! Гадость!» Гадость – вот единственная оценка человеческой природы, которой он тоже объявил войну. Вождь мирового пролетариата, уверовавший в безусловный примат Практики над Сознанием, в раздражении на свою болезненную беспомощность торопится искать избавления в самоубийстве. Его собственный мозг неподвластен ему, когда он пытается вспомнить элементарное правило умножения. Недовольство жизнью, природой, людьми – основной тон в его отношении к миру: «Творенье не годится никуда».

В фильме «Солнце» авторы дают другую версию решения коллизии ловек и власть. Японский император Хирохито от рождения наделен статусом «Император-Солнце», что безоговорочно принято и обществом и всем окружением, следовательно, Хирохито не должен стремиться к тому, сверх-человеком чтобы стать и быть признанным таковым. После трагедии Хиросимы и Нагасаки, чтобы избежать новых жертв, но поступая вопреки традиции в японской империи, Хирохито принимает единственно разумное решение – отказаться от своего статуса «священной особы император-сверх-ра» и капитулировать, то есть свершить акт, «позорный» для

человека, после чего некоторые верные, но оскорбленные, самураи кончают жизнь самоубийством. Поставленный в положение неограниченной власти и исполнения придворного этикета, он, казалось бы, неизбежно оказывается носителем совращенного духа Фауста. Однако, как демонстрирует поведение Хирохито, голод и похоть не приводят роковым образом в лапы черту, если не поддаться соблазну самоуверенности, неизбежно оборачивающейся некомпетентностью и нравственной безответственностью Дела.

Свободный от претензий на всемогущество дух Хирохито целомудренно обращается к человеческим связям: не вызывает сомнения, что он сохранит любовь с женой и детьми и что его ждет самое желанное занятие – любовное изучение красот подводного мира. Мировоззрение даосизма или дзэн-буддизма, доминирующее в Японии, и равно далекое как от нищестанства, так и от марксизма, сформировали и в нем почтительное отношение ко всему живому, горам и водам (пейзажу), к природе в целом. «Что такое наука? – отвечает еще не совращенный Фауст Маргарите. – Вышивание. Вы любите вышивать?» Занятие вышиванием непретенциозно, но оно требует тщательного внимания к делу и награждает любованием его результатами. Попытавшись представить себе вышивающую Маргариту, мы невольно вспомним благоговейно склонившуюся над своим шитьем «Кружевницу» Вермеера, которая представлена художником в ряду портретов горожан, мирно занятых привычными делами и на свой лад нашедшими свое место в мироздании, в том числе «Ученого», «Географа», «Врача». Черт не победил в Хирохито, и значит, дух Фауста, вырвавшегося в ледяные высоты, не обречен на новый союз с дьяволом, но требует нового более глубокого перевода Библии, не отрицающего первостепенную значимость Слова и Мысли.

Гитлер предстает на пике власти, не без основания расценивая ее как гарант от своей бесславной гибели; являясь в то же время причиной побуждения Евы к самоубийству, он являет собой, таким образом, олицетворение зла. Образ Ленина, отстраненного от власти, олицетворяет уже обесилевшее зло, способное лишь провоцировать на самоубийство его носителя. Хирохито вразрез с многовековой традицией своей культуры в принципе не принимает самоубийство. Таким образом, «Молох», «Телец», «Солнце» выстраиваются в последовательности, пространство и время которой задаются не хронологией реальной истории и географии, а постепенностью движения падшего человека к возрождению. Надежду на это дает «Фауст» Гете, и ее развивают авторы фильма, говоря, что идея совершенствования человека лежит не за пределами человеческого, а в поиске гармонии внутри человека, в границах его мира – мира культуры и приро-

ды, а этот мир бесконечен в своей внутренней граничности. Фауст – образ самосознания европейского модерна, осмысливающего содержание и пределы (или беспредельность) субъективного. Здесь скрещиваются два важнейших принципа понимания существа человека: с одной стороны, он воспитан культурой, которая есть воплощение его развития как человека; он не может оставаться человеком, не соотнося себя с ней, не сверяя свои цели и деяния с ее ценностями, но, с другой стороны, границы культуры не могут быть закрытыми, творческая интенциональность человека всегда будет вести его к новым ценностям и смыслам, новым горизонтам, которые потом так же превратятся в границы. Судьба человека – вечно балансировать между пребыванием в границах культуры, соотносением с ними и их преодолением. Смысл кинотетралогии А.Сокурова может быть прочитан как предостережение от модного в наше время безотчетного увлечения ницшеанскими идеями вне-ценностной культуры, и вместе с тем он несет в себе также катартический эффект веры в человека, так как представляет образ истории человеческого падения и перспективы возрождения в целом. Эти фильмы А.Сокурова – не только о прошлом, они являются и предостережением, раскрывая истоки катастрофических последствий жизни и деятельности человека, народов – обесценивание интеллектуальных и нравственных основ человеческого бытия. В филигранной аналитике этих истоков тетралогия поражает художественной убедительностью. Нюансы, обертоны, полутона изображаемых событий создают реальность, ускользающую при попытках определения ее существа, но достоверную для чувства. В этом смысле фильмы Сокурова во всей полноте раскрывают саму природу художественного творчества – быть творчеством эстетического чувства, органически соединившего в себе деятельность мышления и доброй воли [1]. Художник как личность и субъект искусства есть *Homo aestheticus*. Разрозненные территории Земли соединены в тетралогии круговой фигурой времени, и ее хронотоп создает образ вечности в странствиях человечества по Вселенной, бесконечности духовных исканий человека.

Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-03-00429 «Концептуализация *Homo aestheticus* в современной эстетике»